

N O M I  
N E E S  
2 0 2 3

Bewerber\*innen für das Arbeitsstipendium für  
Bildende Kunst der Freien und Hansestadt Hamburg

zu Gast im Kunsthaus Hamburg  
17/12 2022 – 22/01 2023

Almuth Anders, Nicol Barbro, Mathieu Bessey,  
Nurgül Dursun, Jul Gordon, Conrad Hübbe,  
Judith Kisner, Katharina Kohl, Gosia Machon,  
Anne Meerpohl, Mitko Mitkov, Oliver Mund,  
Tanita Olbrich, Marie Pietsch, Chloe-Rose Purcell,  
Nicolaas Schmidt, Anna Stüdeli, Anne Vagt,  
Leyla Yenirce, Chenxi Zhong

ALMUTH ANDERS

*Make Sure You Are Hydrated*, 2022

HD, Farbe, 17 min.

Es wird Essen zubereitet, geputzt, Wäsche gewaschen, aber auch getanzt. Das Leben der 24-Stunden-Pflegekraft aus Venezuela ist völlig auf die Bedürfnisse der Rentnerin aus Deutschland, bei der sie lebt, ausgerichtet. In der Videoarbeit *make sure you are hydrated*, 2022 geben die Filmemacher\*in und Medienkünstler\*in Almuth Anders und die Protagonistin Scarlett Sanchez Einblicke in das Leben einer Care-Migrantin.

Einer der beiden Screens zeigt Sanchez in ihrem Heimatort im Kreise ihrer Familie und Community. Sie hilft Kindern bei den Hausaufgaben und unterstützt ihre Familie in der Bäckerei, ganz so wie sie es vor ihrer Ausreise häufig gemacht hat. Es ist ihr erster Besuch nach acht Jahren. Die Fürsorgearbeit verrichtet sie hier unbezahlt. Der andere Screen zeigt sie in ihrem Arbeitsalltag in Deutschland. Ergänzt werden die filmischen Bilder um einen vertonten E-Mail Austausch zwischen Anders und Sanchez. Sie sprechen über Drehtermine und Entlohnung genauso wie über Sanchez persönlichen Zugang zur Care-Arbeit und ihre Gründe, aus ihrem Heimatland fortzugehen.

In allen Filmen von Anders geht es um große gesellschaftspolitische Themen, die sich im Kleinen auf das Leben einzelner Individuen auswirken. Im Hinblick auf Care sind es Diskurse zu Kolonialismus und Neoliberalismus, die sich in Beziehungen der Menschen zu- und miteinander fortschreiben und verborgene Beziehungs- und Machtstrukturen frei legen. Bei Anders mischt sich Beobachtung mit Inszenierung, Dokumentation verschränkt sich mit Fiktionalem. Oft werden globale Probleme im Nukleus zwischenmenschlichen Zusammenlebens sichtbar – in der Familie. In Anders Filmen wird diese mitunter als fragiles, brüchiges Konstrukt inszeniert (*Famulus*, 2015, *Heve*, 2021). (Wahl-)Familie kann aber auch ein Safe Space für die Verhandlung verschiedener (queerer) Identitätskonzepte sein, wie es in *Scenes of Love and Care*, 2022 der Fall ist.

NICL BARBRO

*o.T.*, 2022

Linden- und Kiefernholz, Lederhandschuh, Beize, Lack, Tackerklammern

*o.T.*, 2022

Lindenholz, Fimo-Leder, Tackerklammern

*stolen Stoic*, 2022

Linden- und Kiefernholz, Buntlack

Es sind Schwellen, sowohl im physischen als auch im geistigen Raum, die Nicl Barbro in ihren Arbeiten untersucht. Individuelle Erfahrungen lagern sich wie Sediment in unserem Geist ab. Für die Künstlerin gilt es, diese Momente im Hinblick auf ihre Dauerhaftigkeit und Eindringlichkeit mit künstlerischen Mitteln zu befragen. Dabei schöpft sie aus eigenen Erlebnissen, die sie im Alltag oder auf Reisen macht — aber auch aus fremdem Erleben (Found-Footage).

Seit etwa drei Jahren arbeitet Barbro bevorzugt mit Lindenholz als Kernmaterial, welches sie zu Wandobjekten und Skulpturen im Raum transformiert. Dabei ist es besonders die archaische Technik des Schnitzens, die sie interessiert, gerade auch im Kontrast mit der Arbeit am Computer. Vorab und parallel zum Werkprozess mittels Stichsäge und Schnitzwerkzeug werden in Photoshop Skizzen auf dem Holzabbild mit dem digitalen Pinsel auf- oder (partiell) abgetragen — ein der Malerei nicht unähnliches Verfahren. Darüber hinaus ist das Aufeinandertreffen von Zufall und Kontrolle in den Werken der Künstlerin prozessbestimmend. Während die längere Schneide des Eisens weniger genau geführt werden kann und sich dadurch auch zufällige Formen ergeben können, erfolgt die digitale Arbeitsweise präzise und absichtsvoll. Zusätzlich verwendet Barbro Materialien, die sowohl haptisch als auch visuell ganz anders sind als Holz; wie z. B. einen Rennfahrerhandschuh, oder sie fügt farbige Elemente hinzu, die sie aus Modelliermasse geformt hat. Ähnlich wie sich Eindrücke im Gedächtnis schichtweise überlagern, arbeitet die Künstlerin mit Ebenen, die heterogene Erinnerungsbilder zu neuen, offenen Erzählungen verflechten.

MATHIEU BESSEY

*Exposition Fantômas*, 2022

Installation

*Exposition Fantômas* lautet der Titel der Installation, die Mathieu Bessey als Fortsetzung seiner Ausstellung *Salon Fantômas* (Leipzig, 2022) präsentiert. Unter einem gelben Schriftzug versammeln sich Malereien, die sich motivisch sowohl auf die *Fantômas*-Romane beziehen als auch kunstgeschichtliche Bezüge zu jenem cleverem wie brutalem Verbrecher aufweisen, der dank Verkleidungen und Maske in der Lage war, seine Identität immer wieder zu verändern. Seit 1911 das französische Verlagshaus Arthème Fayard die ersten Kriminalgeschichten veröffentlichte, wurde *Fantômas* immer bekannter. Jeden Monat erschien ein neuer Roman; später folgten eine sehr erfolgreiche fünfteilige Filmreihe und weitere Verfilmungen. Der Gesetzesbrecher interessiert Bessey, weil er schon damals als popkulturelles Phänomen wahrgenommen wurde. Bereits Guillaume Apollinaire und andere Weggefährten gründeten 1912 die „Gesellschaft der Freunde von *Fantômas*“, Adya van Rees und René Magritte griffen Motive aus den Filmen und Büchern in ihren Werken auf. Vielleicht war es die visuelle Grammatik dieser schnell produzierten Publikationen, gepaart mit dem überwältigenden Erfolg, vielleicht das ganz eigene Konzept des Protagonisten von Freiheit, die Künstler\*innen zu eigenen Werken inspirierte. In Besseys Installation nun treffen in salonartiger Atmosphäre selbst angefertigte Fälschungen, etwa von *Fantômas* des Kubisten Juan Gris von 1915, auf in Ölfarbe übersetzte Romancovers. Der Künstler spielt mit der Kopie als künstlerische Technik, um die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwimmen zu lassen.

## NURGÜL DURSUN

*Miri*, 2021

Wachs, Acrylglas, Schuhcreme, Plastik

In ihrer Arbeit *Miri*, 2021 präsentiert Nurgül Dursun Schwanenskulpturen aus Wachs, die mit tätowierten Symbolen versehen sind. Die Körperzeichnungen stammen aus dem „Russian Criminal Tattoo Archive“, in dem u. a. zahlreiche Zeichnungen von Danzig Baldaev enthalten sind, der während seiner Zeit als Gefängniswärter die verschiedenen Gang-Tattoos der Insassen festhielt. Die Motive geben Eingeweihten Hinweise über Status, Lebensgeschichte oder die spezifische Gefängnisstrafe der Häftlinge. Es finden sich Bilder sowohl aus christlichen, politisch-propagandistischen als auch naturromantischen Themenwelten auf disziplinierten Körpern wieder – und nun auch auf den wächsernen Häuten der Schwäne. Nurgül Dursun bringt hier Dinge zusammen, die sich ambivalent gegenüberstehen. Der Schwan als Sinnbild für das Schöne und Reine versus Gefängnis. Unversehrtheit versus Markierung, Schuldzuweisung und Schmerz. Lesbarkeit versus Verschlüsselung. Natur versus Kultur. Auf mehreren Ebenen untersucht die Künstlerin hier kulturelle Aneignung und die Kraft symbolischer Zeichen. Zusätzlich spielt auch der Faktor Zeit eine wichtige Rolle. Die Porzellanfiguren nachempfunder Schwäne hat sie aus weichem Modellierwachs geformt, welches als eine Art Zwischenmaterial u. a. beim Bronzeguss temporäre Verwendung findet. Die hautähnliche Oberfläche weist durch den Einsatz eines Bunsenbrenners Falten auf. Einige der hier präsentierten Vögel sind in sich zusammengesunken, weil sie über einen längeren Zeitraum – in einem anderen Ausstellungskontext (Spoiler, Berlin, 2021) – erhöhter Temperatur ausgesetzt waren. Durch das deckungsgleiche Über-einanderschieben von Raum-, Zeit- und Interpretationsebenen gelingt es, in scheinbar unvereinbaren Widersprüchen Verwandtes zu finden.

JUL GORDON

*Der Frischkäse ist im 1. Stock – gezeichnete Träume, 2021/2022*

Tusche auf Papier hinter Glas, tapezierte Holzwände, Teppich

Zwei Frauen schlagen sich. Klatsch! Erst bekommt die eine eine gescheuert. Klatsch! Dann die andere. Im letzten Panel essen sie dann gemeinsam ein Curry. Beide Protagonistinnen, so ist dazu angemerkt, stehen für je ein Lager zur Antisemitismusdebatte der *documenta fifteen*. Auf der einen Seite „Die Antisemitismusvorwürfe sind gerechtfertigt“, auf der anderen Seite „Die Antisemitismusvorwürfe sind nicht gerechtfertigt“. Diese Geschichte, überschrieben mit 03.08.22, ist eine von etwa 250 Traumzeichnungen, die Jul Gordon in der Ausstellung präsentiert. Die in groben Skizzen festgehaltenen Szenen thematisieren alltägliche Handlungen und Erlebnisse, Ängste und Peinlichkeiten, die, wie man es aus Träumen oft kennt, ins Absurde und Paradoxe abgleiten. Bekannte Figuren tauchen auf, wie die Band Salt `n` Pepa oder Christian Lindner, die mit einem Alter Ego Gordons oder völlig ohne Kommunikation mit der Urheberin eine kurze, fantastische Episode mit den Betrachter\*innen teilen. Heterogen reihen sich verschiedene Handschriften aneinander und auch die Charaktere variieren in ihrem Äußeren – werden mal physiognomisch ausdifferenziert, zumeist aber nur flüchtig und stilisiert dargestellt. Stilistisch wird hier an die sowohl klaren als auch unscharfen Erinnerungen von Traumbildern angeknüpft.

Bereits seit mehreren Jahren schöpft Gordon aus Träumen, mit ihren ganz eigenen irrwitzigen Bildern und Dialogen. Das Ergebnis sind mehrdimensionale, eklektische Erzählungen über Beziehungen und die Fragilität von Identität und Selbstbild, welche in Form von Publikationen und/oder Ausstellungen nach außen treten.

CONRAD HÜBBE

*o.T. (Waldbrand)*, 2022

Öl u. Archiv-Pigment-Druck auf Papier, Eichenholzrahmen, Stahl

Postkarte, 1904

Kühlschrankschrankmagnet, 2021

Geschenk des Kunstmuseums in Tomsk

Feine Striche werden von dicken schwarzen Spuren überlagert. An manchen Stellen verdichten sich die Areale, an anderen Bereichen wiederum ist nur der Hauch einer dünnen Struktur zu sehen, während manche Teile der Fläche leer bleiben. Erst wenn sich der Blick öffnet und man sich von der Fläche entfernt, fügen sich die abstrakten Bildelemente zu einer konkreten Szenerie zusammen: zu der eines brennenden Waldes. Die ursprüngliche Malerei, auf die Conrad Hübbes Arbeit rekurriert, entstand vor rund 125 Jahren in Russland. *Forest Fire*, so der englische Titel des Gemäldes von Alexei Denisov-Uralsky (1864 – 1926), gehört zu den am häufigsten reproduzierten Darstellungen eines Waldbrandes in der Kunstgeschichte und das, obwohl das Original nur wenige Menschen jemals zu Gesicht bekamen. Einer dieser Menschen ist Hübbe selbst. Seiner Arbeit *o.T. (Waldbrand)*, 2022 ging eine langwierige Suche nach dem Original voraus, die ihn schließlich ins sibirische Tomsk führte. Im Zuge seiner Recherche hat Hübbe das verschollen geglaubte Gemälde von Denisov-Uralsky in einem Museumsdepot wiedergefunden. Hübbes Interesse an ungewöhnlichen Geschichten von Bildern wird oftmals durch historisches Material, wie z. B. Postkarten oder Briefmarken geweckt. Im Falle dieser Arbeit war es eine Reproduktion des Originals auf einer Postkarte von 1904. Im Ausstellungskontext wird Hübbes Werk – das eher eine konzeptionelle Auseinandersetzung mit Malerei aus bildhauerischer Perspektive ist, als eine klassische malerische Position – im Verbund mit Postkarte und weiteren Elementen gezeigt, die mit seinen Nachforschungen in Verbindung stehen. So ruht *o.T. (Waldbrand)*, 2022 auf einem Metallgestell, welches an ähnliche Objekte aus dem Depot erinnert. An dem Gestänge befindet sich zusätzlich ein Kühlschrankmagnet, der Hübbe im Museumsshop in Tomsk geschenkt wurde.

JUDITH KISNER

*Milimani*, 2022

Stoff, Holz, Papier u. a.

Judith Kisner arbeitet mit Elementen, die aus zusammengenähten Stoffkeilen und den darunterliegenden, hölzernen Keilrahmenkonstruktionen bestehen. Sie setzt diese zu einer Wandinstallation zusammen, deren Module sich dem Raum anpassen, sich erweitern oder reduzieren lassen. Ergänzt werden die Stoffpaneele mit darauf applizierten Stickereien; Collagen aus Bildern oder kleine Objekte hängen zwischen den Modulen und unterbrechen die geometrische Ordnung.

Kisner verpflanzt vorhandenes Material, welches narratives Potenzial in sich trägt, in eine strukturierte Umgebung. Sie verhandelt dabei Fragestellungen von Schutz-, Archiv- und Wohnraum in Hinblick auf Konzepte von Gender und Künstler\*innenschaft.

Das gefundene Bildmaterial der Arbeit *Milimani*, 2022 stammt sowohl aus dem eigenen Archiv der Künstlerin, welches sich aus dem Bestand ihres Ateliers zusammensetzt, als auch aus dem Nachlass ihrer Mutter, einer ehemaligen Loheländerin. Die Frauensiedlung Loheland, heute kaum noch bekannt, wurde 1919 bei Fulda gegründet und galt als Ort der weiblichen Avantgarde. Im Zentrum standen Körperbildung, Handwerk und Tanz. Gleichzeitig entstanden in den Werkstätten künstlerische Werke, u. a. visionäre Fotogramme, sowie handwerkliche Produkte und Designobjekte. Durch die Zusammenführung der Arbeiten ihrer Mutter, bestehend u. a. aus geometrischen Zeichnungen, Gedichten und Fotos aus ihren Studienjahren in Loheland von 1978-1981, sowie der eigenen Recherche, verweben sich unterschiedliche, persönliche Zeit- und Erfahrungsebenen miteinander.



KATHARINA KOHL

*Personalbefragung /Innere Sicherheit, 2018*

*Kompilation, 2022*

Installation, versch. Materialien

„Nein, soweit ich weiß, wussten wir nichts“ oder „Nach meiner Erinnerung kann ich mich wohl nicht mehr konkret erinnern.“ – so oder solch ähnliche Formulierungen finden sich in den Protokollen zum NSU-Untersuchungsausschuss wieder, mit denen sich Katharina Kohl künstlerisch auseinandersetzt.

Die Arbeit *Gedächtnislücken*, 2012–2018 sind einzelne DinA4 Drucke, die im Handdruck (fast) bis zur Unkenntlichkeit geschwärzt wurden und nur jene Aussagen frei lassen, die sich auf das Sich-Nicht-Erinnern beziehen. Getätigt wurden diese Äußerungen von Verfassungsschützern, Ermittlern, Geheimdienstlern, die für die Aufklärung der Mordserie zuständig waren. Kohls Arbeit besteht aus einem Archivkasten, aus dem sich Schubert mit Aquarellen herausziehen lassen. Auf den Bildern sind Porträts der Vertreter des Sicherheitsapparates zu sehen, die als Zeugen in Untersuchungsausschüssen zu den Taten befragt wurden (*Personalbefragung*, 2012–2018). Viele Jahre hat sich die Künstlerin mit diesem Fall auseinandergesetzt, hat recherchiert und Berge an Fakten zusammengetragen, hat an den öffentlichen Befragungen teilgenommen – alles aus dem tiefen Bedürfnis heraus, die Verschleierungs- und Vertuschungstaktiken der Behörden zu durchdringen.

In ihrer Arbeit geht es Kohl weniger um Aufklärung, als vielmehr darum der Undurchdringlichkeit eine mögliche Wahrheit abzutrotzen. „Wenn ich etwas nicht verstehe, male ich erstmal“, sagt Kohl und meint damit eine persönliche Suche nach Erkenntnis, welche sich nicht nur aus Fakten heraus generiert, sondern die sich im „Blickraum“ zwischen allen Beteiligten des bildnerischen Aktes offenbart.

GOSIA MACHON

*Heimweh*, 2022

Tusche auf Papier auf Holzkonstruktion

Die Landschaften, die uns Gosia Machon präsentiert, könnten sowohl aus vormenschlicher, prähistorischer Zeit stammen, als auch aus einer posthumanen Zukunft. Menschen gibt es hier „noch nicht“ oder „nicht mehr“. Stattdessen bevölkern Vögel und Pferde die wilde, unkultivierte Natur, gemeinsam mit seltsam geformten Sträuchern und Blumen. Die Bildsprache wirkt naiv, die Bildwelten tief und mysteriös. An Höhlenmalerei erinnert auch die Farbgebung aus erdigen Braun- und Gelbtönen. Oft trägt Machon Tusche auf feuchtes Papier auf, ähnlich wie in der Aquarellmalerei, was eine weiche, neblige Bildästhetik hervorruft — atmosphärisch überträgt sich der Eindruck eines tropisch warmen Klimas. In dem Bilderzyklus *Heimweh*, 2022 verhandelt die Künstlerin das Thema Wildnis, jedoch ohne sie als das Andere oder das Fremde herauszustellen.

Auch wir Menschen tragen trotz Zivilisation und Kultivierung natürliche Triebe und Instinkte als genetisches Erbe in uns. Wie sehr unterscheiden wir uns also von Tieren? Kann eine Pflanze Sehnsucht empfinden? Machon nähert sich diesen Fragen an, indem sie sich auf künstlerischer Ebene in Bereiche des Rätselhaften, Ungewissen und Ambivalenten vorwagt. Auch das Nicht-Wissen wird als Teil unserer Realität mitgedacht. Alles steht in einem Zusammenhang und ist miteinander verbunden oder wie der Philosoph Emmanuele Coccia schreibt: „In unserem Atem setzt sich der Atem eines anderen fort“.

Die Blume am rechten Rand der Installation wirkt wie ein Individuum, das den/die Betrachter\*in anzusehen scheint. Es geht Machon darum, eine tiefe Verbundenheit spürbar zu machen.

ANNE MEERPOHL

*Hinterm Tresen, 2022*

Holz, Öl auf Leinwand

Tropfend, fließend, sich wölbend formieren sich Rot- und Gelbtöne zu feucht anmutenden Höhlen, organischen Gebilden, Rinnsalen und Pfropfen. In den abstrakten Formen meint man eine Niere erkennen zu können, eine Gebärmutter oder die Innenseite eines Ohres und dazu kommt Blut, Schleim, Sekret.

Unser Körper funktioniert durch permanent ablaufende Prozesse, welche unserem Auge jedoch verborgen bleiben. Lediglich an den Schwellen, an den Schleusen von Innen nach Außen, den Körperöffnungen, werden wir des feuchten Milieus im Inneren gewahr. Anne Meerpohl ist fasziniert von inner-körperlichen Abläufen und ihren formalen Ausprägungen – nicht aus biologischen, sondern aus ästhetischen und politischen Gründen. Ist es nicht interessant, dass wir von innen (fast) genau gleich aussehen, egal welches Geschlecht man hat?

Ihre Leinwandarbeiten funktionieren als Objekte im Raum. Auffällig ist, dass sich die Rahmen, die die Künstlerin selbst herstellt, dynamisch in den Raum wölben. Eine feministische Gegenerzählung zum rechteckigen Format des einst männlichen Malerei-Genres. Am Fenster positioniert, scheint der darunterliegende Rahmen mit seinen dynamischen Aussparungen durch, erneut tritt hier Inneres und Äußeres zeitgleich zutage. Manchmal wird die Leinwand vom Rahmen gelöst und auf dem Boden liegend präsentiert, wie eine Haut, die vom Körper abgefallen ist. In diesem Fall wirkt der nackte Rahmen dann wie eine Mischung aus Leib und Knochengerüst.

Meerpohl, die auch Mitbegründerin des feministischen Kollektivs CAKE&CASH ist, forscht in ihrer Arbeit zur Fluidität von Körpern und setzt sich künstlerisch mit Körperpolitik, Geschlechterkonstruktionen und Machtverhältnissen in der Kunstgeschichte auseinander.

MITKO MITKOV

*Secondhand Information*, 2022

Hochdruck auf Papier, Nyloprint Platten auf MDF

In erster Linie arbeitet Mitko Mitkov in kollaborativen Zusammenhängen zur Fluidität sozialer Räume. Oft begibt er sich dabei in unterschiedliche Rollen, agiert mal als Herausgeber oder Kurator, mal als Schwimmclub-Gründer („Bad Boy Jesus City Swimmers Club“) oder Hausmeister (Hausmeisterei „Cage & Cave“ mit Sebastian Reuss).

Seine im Kunsthaus zu sehende Installation *Second Hand Information*, 2022 resultiert aus einem Überforderungsgefühl heraus. Der ständig um uns kreisende Bilderfluss, flankiert von Sounds, Musik, Geräuschen, das Gewirr aus News, Meldungen, Meinungen und Unterhaltung der sozialen Medien und Streamingdiensten lässt uns oft passiv und ohne eigene Ideen zurück. Bei Künstler\*innen kann die Konfrontation mit dem permanenten Senden aller Kanäle zu kreativer Lähmung führen. Hinterlassen all die Bilder einfach nur Leere? Oder beeinflussen uns all die Katzenvideos und Katastrophenbilder unterbewusst? Für Mitkov formieren sich all diese unbewusst konsumierten visuellen Eindrücke zu Informationen aus „zweiter Hand“. Von dieser Idee abgeleitet präsentiert der Künstler auf seinen Drucken unterschiedliche Handgesten, die jedoch unvollständig und uneindeutig erscheinen und somit eine Entschlüsselung unmöglich machen.

Wir sind so sehr gewöhnt mit klar erkennbaren Gesten zu kommunizieren, dass uns ruhende oder unklar positionierte Hände herausfordern oder irritieren. Diesem Moment von Ambivalenz und Absurdität gibt Mitkov bewusst Raum.

OLIVER MUND

*In every dream home...*, 2022

Stoff, Flies, Filz, Holz, Videoprojektionen (5min)

In der Arbeit *In every dream home...*, 2022 hat Oliver Mund Latten eines alten Bettgestells parallel übereinander arrangiert, fixiert und mit Stoff bespannt. Durch das Textil drückt sich das darunter liegende Holz leicht durch. Gegenüber platzierte Projektoren werfen Bewegtbilder auf die Objekte.

Mund beschäftigt sich mit Bezugspotentialen zwischen Stofflichem, Bildern und Objekten, die sich in einem gemeinsamen Raum entfalten können. Dinge, die wir aus unserem alltäglichen Leben kennen, werden von ihm als Material oder Readymades im Sinne einer Re-kontextualisierung in neue Ordnungen überführt. Es handelt sich um ehemals funktionelle Dinge, die er u. a. bei Haushaltsauflösungen findet, die abgelegt oder weggeschmissen wurden und somit als aktive systemische Bestandteile nicht länger relevant sind. Diese zivilisatorischen Hinterlassenschaften werden – (re-)kombiniert mit Leinwandarbeiten und Objekten – in neue Bedeutungszusammenhänge überführt. Die installativen Arrangements erinnern am Ende an Interieurs oder bühnenartige Settings.

In seiner Ausstellung *while pollywogs digest debris*, 2019 (Künstlerhaus Wendenstraße) hatte Mund mit Folien nicht nur neue Wände eingezogen, auch der Boden des Raums wurde völlig transformiert. Lange Bahnen aus rotem Filzstoff waren in Faltungen aufgeworfen worden und hatten den Boden vom gewohnt planen in einen gewölbten, unwegsamen Untergrund verwandelt. Darauf tummelten sich alte Stühle mit Leinwänden; sie schienen im interaktiven Austausch miteinander.

TANITA OLBRICH

*Ring*, 2022

H264 Infrarot Video, Sound: Stereo, 9:11 min.

Seit einer Weile schon steht das in den USA verbreitete Privatüberwachungssystem RING in der Kritik, u. a. weil die Firma der Polizei Zugang zu Videoaufnahmen seiner Kund\*innen gewährte, ohne deren Zustimmung oder richterlichen Beschluss. Die Aufzeichnungen von Eingangsbereichen und sogar aus privaten Wohnräumen liegen auf Servern der RING Mutterfirma Amazon.

Für ihre Videoarbeit *Ring*, 2022 hat Tanita Olbrich ebenfalls mit diesem Überwachungssystem gearbeitet. Von im Halbkreis angeordneten Konferenzstühlen aus können Besucher\*innen beobachten, wie sich eine Frau in ihren eigenen vier Wänden selbst überwacht. In einer Einstellung fängt die Kamera, von einem erhöhten Blickwinkel aus, den Balkon ein — eine Bewegung scheint sie aktiviert zu haben. Eine Gottesanbeterin, durch die Nähe zur Linse außerhalb des Fokus agierend, hat sich wohl am Gehäuse festgehalten und verhindert eine präzise Abtastung der Umgebung. Spielerisch wird hier mit der Idee von Überwachung gearbeitet — denn tatsächlich versucht die Kamera, von persönlichem Interesse geleitet, selbst zu entscheiden, was sie filmen möchte.

In den filmischen Arbeiten Olbrichs geht es zum einen um eine filmtheoretische Auseinandersetzung mit den Themen Blickwinkel, Fiktion vs. Dokumentation und Linearität vs. Gleichzeitigkeit. Des Weiteren hat sich die Künstlerin im Kontext von Wahrheitsproduktion und Postkolonialismus mit dem Zusammenhang von Perspektive und Macht beschäftigt, vor allem im Hinblick auf Landschaft. In vielen ihrer Filme werden Stadt- und Naturansichten als politische oder kulturell determinierte Landschaften inszeniert.

MARIE PIETSCH

*just next to it is also over*, 2022

Aluminium, Stahl, Polyurethan

Gleich rechts an den Fenstern haben sich einige von ihnen angesiedelt. In kleinen Gruppen oder auch vereinzelt stecken sie in den Ritzen, ihre langen Schäfte kringeln sich dabei umeinander, hängen herunter oder schmiegen sich an die Wand an. Marie Pietsch präsentiert ihre Arbeit *just next to it is also over*, 2022, die in Gänze aus hunderten von kleinen Objekten besteht. Aus der Entfernung mutet ihre Raumsetzung wie floraler Bewuchs an, der die Fenster und das umgebene Mauerwerk besetzt hat. Bei näherem Hinsehen dann wird klar, dass es sich um modifizierte Wurfpeile handelt. Die Metallspitze wirkt authentisch, der Schaft hingegen weicht deutlich von der ursprünglichen Funktionsidee ab — in die Länge gezogen und verspielt zwirbelt er sich in den Raum. Das fedrige Ende dann, im Dartsport passend als „Flight“ oder „Flügel“ bezeichnet, wirkt leicht und luftig, wie eine Blüte. Manchmal ist es perfekt aufgefächert, manchmal eingedrückt.

Marie Pietsch greift aus der Alltagswelt bekannte Dinge auf, transformiert sie im Werkprozess hinsichtlich eigener Fragestellungen und Bilder und macht sie schließlich zu Protagonisten in neuen Erzählungen. Im Falle der Pfeile scheinen die Einzelstücke wie ein System oder Kollektiv in Opposition zur Umgebung zu stehen oder diese besetzen zu wollen — es lassen sich aber auch Interaktionen zu- und untereinander imaginieren. Oft begnügen sich die Arbeiten nicht allein mit der visuellen Raumnahme. In ihrer Installation *your loveliness goes/on and on, yes it does*, 2022, die sie dieses Jahr an der HFBK Hamburg zeigte, waren es graue Abflussrohre aus Porzellan, die einen blumigen Pheromonduft in die Luft entließen, während die Objekte mit dem Titel *the sky just ain't the same*, 2020 durch Vibration Fensterscheiben zum Klingen brachten.

CHLOE-ROSE PURCELL

*An Animal Inside an Animal*, 2022

Wolle, Baumwolle

Die Theorie der „Wandernden Gebärmutter“ stammt aus dem antiken Griechenland. Platon u. a. glaubte, der Uterus würde wie ein Lebewesen im Körper herumirren, solange bis eine Schwangerschaft eintritt. Geschehe dies über einen längeren Zeitraum nicht, könne die Gebärmutter sogar bis zum Gehirn aufsteigen und sich dort „festbeißen“, was in der damaligen Vorstellung eine Hysterie zur Folge hätte. Chloe-Rose Purcells Darstellungen speisen sich genau aus diesen Bildern eines patriarchalen Weltkonzepts, welches den weiblichen Körper bis heute als defizitär und abstoßend framet. In *The Universe of the Uterus*, 2022 setzt Purcell die dominante Farbe Rot der Beschämung von Frauen entgegen. Menstruation, Geburt, PMS — alle diese leiblichen Prozesse gilt es aus ihrem Schattendasein herauszureißen und als kraftvolle, einflussreiche und politische Macht zu umarmen.

Purchells Bildwelten entstehen mittels einer Handtuftmaschine, mit der sie Wollfäden in ein gespanntes Baumwolltuch schießt. Handgestickte Details werden ergänzt. Bevölkert sind sie mit allerlei skurrilem Personal: Frauen, Babys, Männern, Wölfen, Hexen — mit rohen, skurrilen Gesichtern, in seltsamen Posen.

Der hier präsentierte Wandteppich mit dem Titel *An animal inside an animal*, 2022 ist eine Bezugnahme auf die eingangs erwähnte Vorstellung zum „wandering womb“. Im Zentrum eines Triptychons finden sich Adam als mürrisches Baby und eine von einer Nabelschnur umschlungene Eva wieder. Sie haben sich um den Baum der Erkenntnis versammelt, dessen Äste weiblichen Eileitern nicht unähnlich sind. Hier, wie auch in anderen ihrer Werke finden sich zahlreiche kunstgeschichtliche Verweise wieder: Hieronymus Bosch, Hannah Ryggen oder Grayson Perry.



NICOLAAS SCHMIDT

(*Ohne Titel*), 2022

Nicolaas Schmidt arbeitet in diversen Kontexten und Medien, immer konzeptuell und unter einer extremen Ökonomie der Mittel, an der Auslotung eines Minimalismus. So hat er eine virtuelle Selbsthilfegruppe zum Sonnenuntergang gegründet und stellte Farben, Gegenstände und Fotos aus. In den letzten Jahren arbeitet er fast ausschließlich im Medium Film. *FIRST TIME*, 2021, sein bisher längster Film, wurde 2021 beim Locarno Filmfest und mit dem Deutschen Kurzfilmpreis ausgezeichnet. *FINAL STAGE*, 2017, sein Abschlussfilm an der HFBK, erhielt bereits 2017 den Sonderpreis der Berlinale und den Preis der Deutschen Filmkritik. Ruhige, lange Einstellungen verorten die Agierenden beider Filme in einem trist urbanen Setting. Seine filmischen Arbeiten zeichnen sich grundsätzlich eher durch atmosphärische Sprache aus, die sich aus einer Gleichzeitigkeit aus Melancholie, Musik und Stille speist, als um eine konkrete Handlung. Die Tristess einer entfremdeten, funktionalen Alltagsrealität trifft auf teilweise modifizierten 80s Pop — mit welchen sie sich zu einer sinnlichen, poetischen Melange verbindet. Oft gibt es kaum auszuhaltende, weil lang andauernde Einstellungen oder Farbblenden, wie in *Die Reise mit der Eisenbahn hat sich durchaus ein wenig gelohnt*, 2011, wo das Bild einmal 33 Sekunden schwarz und an anderer Stelle 44 Sekunden „neutral-grau“ ist.

In seinen nicht-filmischen Arbeiten geht es u. a. um Strategien zur Ablenkungsbefreiung (*EndjoySunset*, seit 2019, Performance Workshop) oder Methoden zur Konservierung des Alltags. Dazu lässt sich *LEAS* \*-\* (seit 2010), eine funktionale Skulptur aus Holzscheibe und Dönerspieß ähnlichem Metallstab nutzen. Sie dient als Aufbewahrungsmöglichkeit für „beliebig wichtige Leistungs- und Lebensbelege“ (Schmidt).

Für die Ausstellung im Kunsthaus Hamburg hat er eine neue, äußerst reduzierte Arbeit entwickelt.

ANNA STÜDELI

[M], 2022

Plakatträger, Plakatdrucke auf Affichenpapier

*Primal*, 2021

Publikation, 156 Seiten

Verlag: Edition Patrick Frey

Was liegt im Verborgenen, versteckt sich unter Oberflächen, in den Tiefen des Körpers, unter der Haut? Anna Stüdeli forscht in ihrer Arbeit nach Wahrheiten, die sie in der Gegenüberstellung von Gegensätzlichem und Ambiguitäten sucht. Einerseits arbeitet Stüdeli skulptural u. a. mit Modelliermasse, Latex, Schaumstoff, Elementen aus Stahl, die sie bisweilen mit organischem Material, wie Haaren oder Schafshaut ergänzt. So entstehen seltsame Hybride aus Leiblichem und Industriellem, Glattem und Rauem, Kaltem und Warmen. Fett, Haut, Innereien — Stüdelis Arbeiten bewegen sich entlang der Schnittstelle zum Unheimlichen, zum Ekeligen, zum Abjekten. Ein weiteres Medium im Œuvre Stüdelis ist die Fotografie. Ihr Archiv besteht aus über 1200 Nahaufnahmen von verdichteten Hautpartien, die sie mittels Kamera von großen Werbetafeln und Plakaten „extrahiert“ hat. Nicht nur wird hier ein kritischer Blick auf die perfekte Welt der Werbekörper geworfen, der Künstlerin geht es auch in [M], 2022 darum, Grenzbereiche in alle Richtungen hin auszuloten. Auch spielt „Framing“ als Umdeutungsstrategie eine wichtige Rolle. Durch die Herauslösung von Bildteilen aus dem ursprünglichen Kontext können Momente einer harmlosen alltäglichen Werberealität plötzlich ins Unheimliche oder Gefährliche abdriften. Von der Frau, die in der Küche Lauch schneidet, bleibt nur die Hand und das Messer übrig. Dass sich dieser Methodik auch die Massenmedien selbst bedienen, um Aussagen zuzuspitzen ist als Kritik in Stüdelis Arbeit impliziert.

Die im Kunsthaus Hamburg zu sehende Arbeit [M], 2022 spielt mit dem Verfahren der Nasswerbung, wo Schichten akkumuliert und wieder abgelöst werden. Sprühfarbe und Sticker verstärken zudem den Eindruck von realer Straßenwerbung. Die Künstlerin knüpft hier an den Ursprung der Bilderquellen an. Der Kreis schließt sich.

ANNE VAGT

*Blau, Grün, Gelb, Rot: Eine Familienaufstellung*, 2019–2022

Tusche und Aquarell auf Pappe

Softcover-Album, 72 Seiten, Digitaldruck

*Der Neue Große Scham-Fragebogen*, 2022

Digitaldruck auf Papier

1. Auflage: 200 Stück

„Schämst du dich, weil dich Nichtigkeiten umtreiben, während anderswo die Welt aus den Fugen gerät?“ In ihrem *Scham-Fragebogen*, 2022 hat Anne Vagt Fragen zusammengetragen, die (welt-)politische und feministische Themen mit persönlichen Beobachtungen auf groteske und humorvolle Weise verbinden. Dabei ist es der Spannungsbereich zwischen Trivialem und Tiefem, zwischen Privatem und Gesellschaftlichem, der die Künstlerin interessiert und den sie hier mit dem kulturwissenschaftlich komplexen Begriff der Scham auslotet.

Auch in ihrer Arbeit *Blau Grün Gelb Rot: Eine Familienaufstellung*, 2019–2022 geht es um ein zuordenbares, persönliches wie gesellschaftliches Thema, dem sie sich fragend nähert, das der Familie. Dieses Mal jedoch bedient sich Vagt einer anderen künstlerischen Strategie: Die 30-teilige Serie untersucht, ob und inwiefern sich komplexe familiäre Beziehungskonstellationen in geometrisch-abstrakter Form darstellen lassen und ob aus den Bildergebnissen Erkenntnisse abgeleitet werden können. Die einzelnen Tusche- und Aquarellzeichnungen entstanden auf Basis eines eigenen Übersetzungsvokabulars, das sich aus der Verknüpfung von Buchstaben, Zahlen und Farben ergibt.

Die Künstlerin setzt sich in ihrer Arbeit mit Wort-Bild-Beziehungen auseinander, indem sie u. a. synästhetische Wahrnehmungen, also die Kopplung zweier physisch getrennter Modalitäten der Wahrnehmung, erforscht. Ihr sezrierisches Vorgehen wird von dem inneren Drang angetrieben, den Dingen auf den Grund zu gehen.

LEYLA YENIRCE

*Being Strong is Hard*, 2021

Video, Full HD, Farbe, 4:13 min.

Wenn wir in den Sog der alltäglichen Bilder geraten, hypnotisieren uns die auf unserer Netzhaut eintreffenden Lichtpunkte lediglich für den Moment — ein Nachhall jedoch bleibt aus. Eine kurze Sensation, die nichts überdauert.

Die audiovisuelle Arbeit *Being strong is hard*, 2021, die von der Künstlerin Leyla Yenirce als Dreikanal-Videoinstallation präsentiert wird, zeigt Frauen des kurdischen Widerstands in einem rasanten Bilderstrom. In ultrakurzer Bildfolge und einem Technosound mit 220 BPM verschmelzen die Gesichter der Kämpferinnen und Aktivistinnen mit Symbolen, Landschaften und Malereien. Erst gegen Ende des Videos, ab Minute 3:25, wenn der stampfende Beat sich in ruhigeren Flächen auflöst, darf der Blick etwas auf den Aufnahmen verweilen. Die Frauen posieren paarweise oder in Gruppen, lächeln in die Kamera. Begleitet wird dies abschließend von einem unheilvoll dröhnenden Sound.

Yenirces Arbeit bezieht sich auf den schnellen Bilderkonsum unserer Zeit. Brutal verheizen sich etwa 100 Gesichter pro 30 Sekunden, für jedes einzelne Individuum bleiben am Ende nur Bruchteile einer Sekunde — dennoch, oder gerade deshalb, ist die „Bildermaschine“, wie Yenirce ihre Arbeit selbst beschreibt, ein eindrucksvolles Werk wider das Vergessen. Gefunden hat die Künstlerin die größtenteils analogen Bilder auf den Websites von Widerstandsgruppen. Da diese nur kurze Zeit online sind, musste Yenirce sie gleich nach dem Auffinden für ihre Arbeit sichern. Auch für ihre Bildobjekte, ebenfalls in der Ausstellung zu sehen, hat die Künstlerin Kämpferinnenporträts aus dem ephemeren digitalen Raum entnommen und als dünne UV-Drucke auf Metallplatten unterschiedlicher Materialität (Messing, Kupfer, Eisen) gebannt. Es scheint, als hätten sich die Gesichter in den Werkstoff eingeschrieben — für die Ewigkeit.

CHENXI ZHONG

*Apfel, grüner Apfel, an der anderer Seite des Sees gibt es kein Ufer*, 2022  
Kristallglas, Metall, Holz, Papier, Styropor, Kokosnuss, Dosenöffner

Die Flaschen erscheinen flachgedrückt, geschmolzen oder sind verdreht. Sie ruhen auf der Glasplatte eines Tisches oder liegen auf dem Boden davor. Das umgebende Licht und die Reflexionen des Glases verstärken ihre Farben — und ihr Gelb, Grün und Blau leuchten noch intensiver. Weitere Elemente, zunächst scheinbar ohne Bezug zueinander, gesellen sich auf der Tischplatte hinzu: eine Briefmarke, der Verschluss einer Getränkedose, eine Kokosnussschale. In etwas Entfernung stehen aufrecht große, teilweise aufgerollte Papierbögen, daneben, zwei überdimensionierte Bleistifte aus Holz. An der Wand — eine runde Scheibe aus gelbem Glas.

Chenxi Zhong präsentiert mit *Apfel, grüner Apfel, an der anderer Seite des Sees gibt es kein Ufer*, 2022 eine Rauminstallation, die sich in poetischer Weise mit der Idee der Flaschenpost auseinandersetzt. Scheinbares, Unklares und Rätselhaftes interessieren die Künstlerin dabei im gleichen Maße, wie auch Beziehungen zwischen Sender und Empfänger, sowie die Problematik, wie und ob Kommunikation gelingen kann. Die romantische Konnotation der Flaschenpost, das Element Wasser als Kommunikationsweg, der durch Zeit und Zufall bedingte Zustellungserfolg — all dies sind weitere Aspekte, denen Zhong mit künstlerischen Mitteln nachspürt. Dazu gesellen sich Betrachtungen zur Phänomenologie der Flasche und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung.

Genauso wie Sprache ist Kunst als eine Form der Kommunikation zu verstehen, die in den (kulturellen) Raum ausgesendet wird. Zhong trägt dieser Tatsache mit ihrem Werk Rechnung.

Leyla  
Yenirce

Matthieu Bessey

Anna  
Stüdeli

Nurgül  
Dursun

Jul  
Gordon

Nicl  
Barbo

Oliver  
Mund

Almuth  
Anders

Anne  
Vagt

Chenxi  
Zhong

Conrad  
Hübbe

Nicolaas  
Schmidt

Anne  
Meerphol

Chloe-Rose  
Purcell

Mitko  
Mitkov

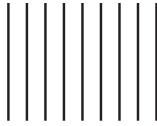
Tanita  
Olbrich

Gosia  
Machon

Katharina  
Kohl

Judith  
Kisner

Marie Pietsch



# Impressum

Texte Christiane Opitz

Team Kunsthaus Hamburg

Künstlerische Leitung: Katja Schroeder

Kuratorin: Anna Nowak

Kommunikation: Elena Weickmann

Buchhaltung: Reni Pathak

Praktikum: Laura Riegel, Fenia Scholl

Besucherservice: Naho Kawabe, Hayo Heye, Gabriele Meyer,

Luise von Westernhagen

In freier Mitarbeit: Reza Hosseini, Arne Klaskala, Jonas Kolenc,

Lasse Medellin, Daniel Vier, Jochen Weber



Ein Projekt der



Hamburg

Behörde für  
Kultur und Medien

Kunsthaus Hamburg

Klosterwall 15

20095 Hamburg

+49 40 335803

[info@kunsthausehamburg.de](mailto:info@kunsthausehamburg.de)

[www.kunsthausehamburg.de](http://www.kunsthausehamburg.de)

Öffnungszeiten

Di–So, 11–18 Uhr

Eintritt: 6€

ermäßigt: 4€